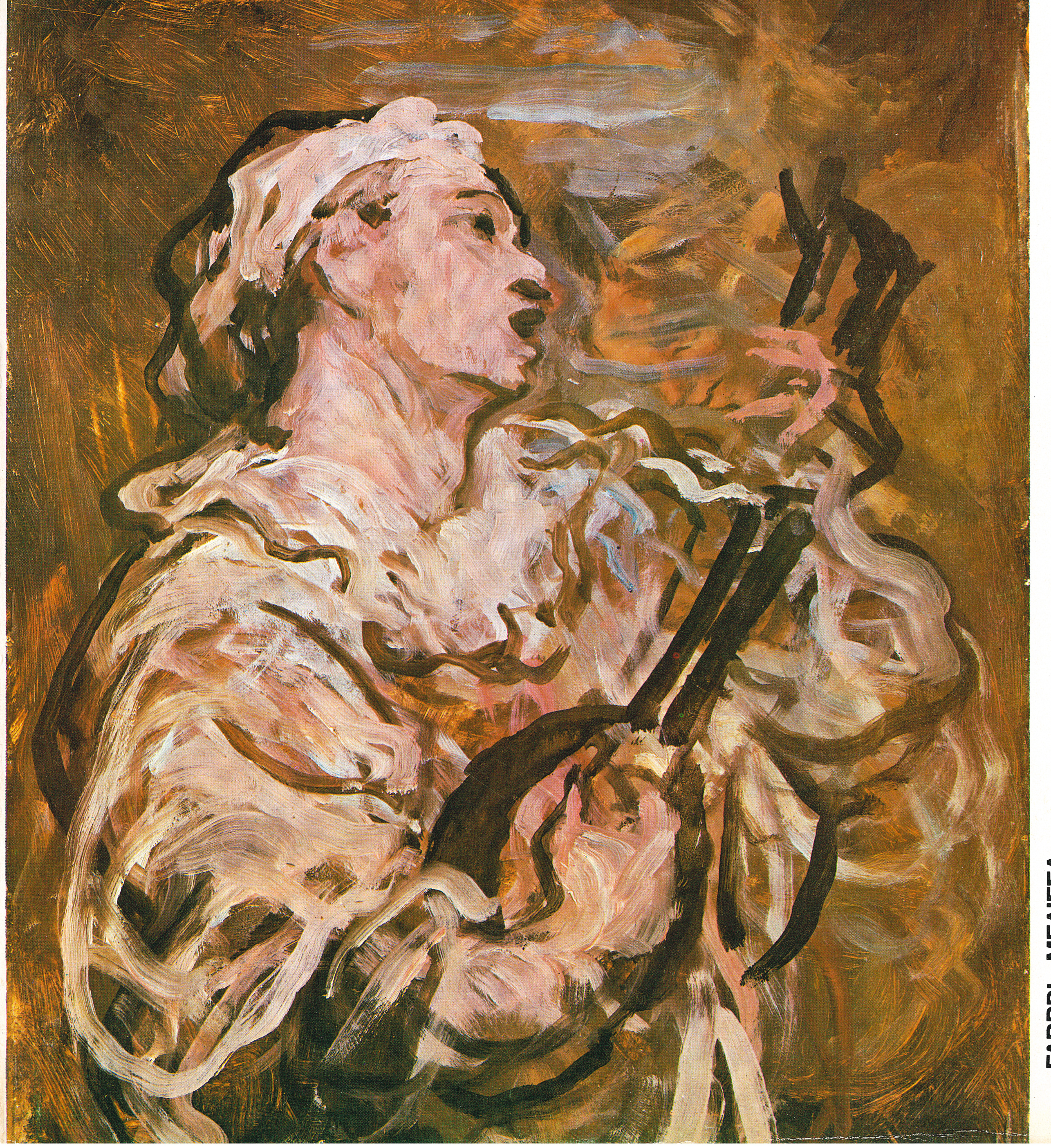
ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

14

Ντωμιέ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

h. Daumier

M. de MICHELI

Ένας κριτικὸς τῆς καθημερινῆς ζωῆς

Ο ΟΝΟΡΕ-ΒΙΚΤΟΡΕΝ ΝΤΩΜΙΕ γεννήθηκε στὴ Μασσαλία στὶς 26 Φεβρουαρίου 1808. Δυὸ μέρες μετὰ τὴ γέννησή του ὁ πατέρας του, Ζὰν-Μπατὶστ Ντωμιὲ — ὑαλουργὸς καὶ ποιητής, ποὺ δὲ θ' ἀποκτοῦσε ποτὲ μεγάλη φήμη —, ἔγραψε σ' ἕνα φίλο του: «Μιὰ νύχτα σκοτεινή, ταραγμένη ἀπὸ τὸν ἀσταμάτητο θόρυβο μιᾶς κατακλυσμιαίας βροχῆς, ποὺ τὴ φώτιζαν ποῦ καὶ ποῦ ἄγριες ἀστραπές, ἡ Σεσὶλ ἔφερε στὸν κόσμο ἕνα ἀγόρι. Τὸ ἀλλόκοτο παιχνίδι τῆς φύσης ποὺ συνόδευε τὴ γέννησή του φαίνεται νὰ τοῦ προλέγη ἕνα μέλλον πλούσιο σὲ γεγονότα». Στὴν πραγματικότητα ἡ ζωὴ τοῦ Ντωμιὲ πέρασε ἀφιερωμένη στὴ δουλειά, ἀπὸ τὸ τελάρο τοῦ σχεδιαστῆ στὸ καβαλέτο, χωρὶς ἰδιαίτερη εὔνοια τῆς τύχης, χωρὶς ἐντυπωσιακὲς ἐπιτυχίες· ὅσο γιὰ τὸ χαρακτῆρα του, ἦταν ὅλο ἀκεραιότητα καὶ μετριοφροσύνη. Ὡστόσο ἡ ἁπλοϊκὴ πατρικὴ προφητεία θὰ ἐπαληθευόταν σ' ἕνα τουλάχιστο σημεῖο: ὁ Ὀνορὲ θὰ γινόταν «κάτι» στὴ ζωή του. Μόνο ποὺ σ' αὐτὸ τὸ «κάτι», στὴν κλίση του γιὰ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ἐκεῖνος ποὺ ἐναντιώθηκε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἦταν ὁ πατέρας του.

Ἡ οἰκογένεια Ντωμιὲ πῆγε τὸ 1814 στὸ Παρίσι. Ὁ Ὀνορὲ ἄρχισε νὰ σχεδιάζη στὰ σοβαρὰ γύρω στὰ δεκαπέντε του. Γύριζε ὧρες ὁλόκληρες στὶς φτωχογειτονιὲς καὶ μετά, στὸ σπίτι του, σχεδίαζε τὶς ἐντυπώσεις του. Ἡ πρώτη του ἐπίσκεψη στὸ Λοῦβρο τοῦ ἄνοιξε καινούριους δρόμους· ἄρχισε νὰ πηγαίνη ἐκεῖ καθημερινὰ καὶ νὰ κάνη σπουδὲς ἀπὸ ἀρχαῖα γλυπτὰ καὶ ἀπὸ ἔργα τοῦ Ρούμπενς καὶ τοῦ Ρέμπραντ. Στὸ μεταξὺ ὁ πατέρας του, ξέροντας πόσο δύσκολο ἦταν νὰ ζῆ κανεὶς μὲ μοναδικὸ πόρο τὴν ποίηση, ἐπέμενε ὅτι ὁ νεαρὸς ἔπρεπε ν' ἀρχίση νὰ βγάζη τὸ ψωμί του καὶ δὲν ἤθελε οὔτε ν' ἀκούση γιὰ καλλιτεχνικὸ ἐπάγγελμα. Ὁ Ὀνορὲ ὅμως πέτυχε τελικὰ αὐτὸ ποὺ ἤθελε. Παράτησε τὸ γραφεῖο τοῦ δικαστικοῦ κλητῆρα ὅπου τὸν εἶχαν βάλει κι ἔκανε γιὰ πρώτη φορὰ μαθήματα ζωγραφικῆς μὲ δάσκαλο τὸν Ἀλέξανδρο Λενουάρ, τὸν ἱδρυτὴ τοῦ Μουσείου Γαλλικῶν Μνημείων, ποὺ εἶχε βοηθήσει καὶ τὸν πατέρα Ντωμιὲ στὰ πρῶτα βήματα τῆς ποιητικῆς του σταδιοδρομίας. Ἀλλὰ τὰ μαθήματα αὐτὰ δὲν τοῦ ταίριαζαν καθόλου καὶ τὰ σταμάτησε. Φοίτησε γιὰ λίγο στὴν Ἑλβετικὴ Ἀκαδημία καὶ μετά, καθὼς τοῦ χρειαζόταν μιὰ δουλειὰ γιὰ νὰ ζῆ, ἔμαθε τὴν τέχνη τοῦ λιθογράφου κοντὰ στὸ ζωγράφο Ραμελέ. Ἔπειτα ἔπιασε δουλειὰ στὸν ἐκδοτικὸ οἶκο Μπελλιάρ: ἑτοίμαζε τὶς πλάκες γιὰ τὸ λιθογραφεῖο, ἐνῶ ταυτόχρονα συνέχιζε τὶς σπουδές του στὸ Λοῦβρο (1825 - 1830). Τρεῖς ἀπὸ τὶς πρῶτες του λιθογραφίες δημοσιεύτηκαν στὴ «Σιλουέτα» (Silhouette), τὸ πρῶτο ἑβδομαδιαῖο σατιρικὸ φύλλο στὴ Γαλλία. Ἦταν ἡ ἐποχὴ τῆς ἐπαναστάσεως τοῦ Ἰουλίου τοῦ 1830, ποὺ ἀνέτρεψε τὴν Παλινόρθωση. Σ' αὐτὸ τὸ ἐκρηκτικὸ κλίμα ὁ Ντωμιὲ γνώρισε τὸν Σὰρλ Φιλιπόν, διευθυντὴ τῆς ἐφημερίδας «Καρικατούρα» (Caricature), ποὺ διέκρινε ἀμέσως τὸ ταλέντο τοῦ νέου καλλιτέχνη καὶ τὸν παρακίνησε νὰ ἀσχοληθῆ μὲ τὴν πολιτικὴ γελοιογραφία. Ὁ Ντωμιέ, ποὺ ἦταν καὶ μαχητικὸς δημοκράτης, δὲ δίστασε καθόλου: ἔπεσε μὲ τὰ μοῦτρα στὴ δουλειά. Σαράντα ὁλόκληρα χρόνια σχεδίαζε καθημερινά, πρῶτα γιὰ τὴν «Καρικατούρα» κι ἀργότερα γιὰ τὸ «Charivari» (χαρακτηριστικὰ σατιρικὸς τίτλος, σημαίνει φασαρία, σαματάς, πονοκέφαλος), τὴ δεύτερη ἐφημερίδα τοῦ Φιλιπόν. Συνολικὰ ἔκανε πάνω ἀπὸ τέσσερεις χιλιάδες λιθογραφίες, ποὺ ἀποτελοῦν ἕνα ἐκπληκτικὸ χρονικὸ τῆς ἐποχῆς του ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές της, καλὲς καὶ κακές.

Ἡ ἐπανάσταση τοῦ Ἰουλίου εἶχε φέρει στὸ θρόνο τὸν Λουδοβίκο Φίλιππο, ποὺ ἀπογοήτευσε σύντομα τὰ λαϊκὰ στρώματα τοῦ πληθυσμοῦ καὶ ἀντιμετώπισε ἀντίσταση καὶ συνωμοτικὰ κινήματα ἀπὸ τὴ δημοκρατικὴ παράταξη. Οἱ πρῶτες ἐπιθέσεις τοῦ Ντωμιὲ εἶχαν στόχο τὸ μονάρχη καὶ τοὺς ὑπουργούς του. Μιὰ γελοιογραφία του ποὺ παρουσίαζε τὸν Λουδοβίκο-Φίλιππο σὰ Γαργαντούα νὰ καταβροχθίζη προϋπολογισμούς, καὶ ποὺ τὴ δημοσίεψε ὁ ἐκδότης χαρακτικῶν Ὠμπὲρ τὸ 1832, στοίχισε στὸν καλλιτέχνη ἕξι μῆνες φυλακὴ στὴν Ἁγία Πελαγία. Μόλις ἀποφυλακίστηκε, ὁ Ντωμιὲ ἄρχισε πάλι τὸν ἀγώνα, δουλεύοντας ἀδιάκοπα. Ἔτσι ἔκανε τὰ πρῶτα του ἀριστουργήματα, ὅπως τὴν περίφημη Ὁδὸ Τρανσνοναίν, *καυστικὸ σχόλιο τῶν μέτρων ποὺ πῆρε ὁ Λουδοβίκος-Φίλιππος τὸ 1834. Τὴν ἑπόμενη χρονιὰ ἡ ἐλευθεροτυπία καταργήθηκε καὶ ἡ κυκλοφορία τῆς «Καρικατούρας» ἀπαγορεύτηκε. Ὁ Ντωμιὲ τότε στράφηκε στὴν κριτικὴ τῶν ἠθῶν καὶ ἄρχισε νὰ σατιρίζη τοὺς πάντες, τραπεζίτες, δικαστές, δικηγόρους, ἀδιαφορώντας ἂν ἀνῆκαν στὸ καινούριο καθεστώς. Οἱ καιροὶ ἦταν δύσκολοι. Ὡστόσο ἄρχιζαν νὰ ἐνδιαφέρωνται γιὰ τὸν καλλιτέχνη καὶ νὰ τὸν ὑποστηρίζουν σημαντικοὶ ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων, ὅπως ὁ Μπωντελαὶρ κι ὁ Μισελέ. Τὸ 1846 ὁ Ντωμιὲ παντρεύτηκε τὴν Μαρὶ-Ἀλεξαντρὶν Ντασσύ, μοδίστρα, καὶ ἄρχισε νὰ ἀσχολῆται καὶ μὲ τὴ ζωγραφική, ἂν καὶ οἱ πρῶτοι του πίνακες ποὺ ἔχομε εἶναι ἀπὸ τὸ 1848. Ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1848 τὸν ἔκανε νὰ ριχτῆ καὶ πάλι στὴν πολιτικὴ γελοιογραφία. Τὸ 1860 ἄφησε τὴ δουλειά του μὲ τὸν Φιλιπὸν καὶ τὰ ἑπόμενα τρία χρόνια ἀφιερώθηκε στὴ ζωγραφική. Ἡ ἐκτίμηση καὶ ἡ φιλία τοῦ Μιλλὲ καὶ τοῦ Κορὸ τοῦ ἔδωσαν θάρρος καὶ τὸν βοήθησαν νὰ προχωρήση. Ἔπειτα ἀποτραβήχτηκε στὸ Βαλμοντουά, σ' ἕνα σπίτι ποὺ λίγο ἀργότερα τὸ ἀγόρασε ὁ Κορὸ καὶ τοῦ τὸ χάρισε. Ἡ φτώχεια τὸν ἀνάγκασε νὰ ξαναρχίση νὰ δουλεύη γιὰ τὸν Φιλιπόν. Ἡ τελευταία του λιθογραφία δημοσιεύτηκε στὶς 24 Σεπτεμβρίου 1872.*

Τὸ 1875 ὁ Ντωμιὲ ἔχασε τὴν ὅρασή του, ποὺ εἶχε ἐξασθενήσει ἀπὸ καιρό, κυρίως ἀπὸ τὴν κούραση τῆς λιθογραφικῆς του δουλειᾶς. Πέθανε στὶς 11 Φεβρουαρίου 1879 ἀπὸ καρδιακὴ προσβολή. Στὶς 16 Ἀπριλίου μετέφεραν τὸ νεκρὸ στὸ Παρίσι καὶ τὸν ἔθαψαν στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Πὲρ-Λασαίζ, δίπλα στοὺς τάφους τοῦ Κορὸ καὶ τοῦ Ντωμπινιύ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμία του.

«Ἔβλεπε σὲ μεγάλες μάζες, ζυμωμένες ἀπὸ φῶς καὶ σκιά».

(Λουΐ Ρεώ)

Η ΠΡΩΤΗ ἔκθεση ζωγραφικῆς τοῦ Ντωμιὲ ἔγινε τὴν ἄνοιξη τοῦ 1878 — λίγους μόνο μῆνες πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατό του — στὸ Παρίσι, στὴν Γκαλερὶ Ντυρὰν-Ρυὲλ τῆς ὁδοῦ Λὲ Πελλετιέ. Ἡ ἔκθεση ὀργανώθηκε μὲ τὴν πρωτοβουλία μιᾶς ἐπιτροπῆς φίλων του — ἀνάμεσα στὰ μέλη της ἦταν ὁ Τεοντὸρ ντὲ Μπανβὶλ καὶ ὁ Ντωμπινιύ, ἐνῶ πρόεδρος τῆς ἐπιτροπῆς ἦταν ὁ Βίκτωρ Οὐγκὼ — καὶ πῆρε τὸ χαρακτήρα μιᾶς ἀργοπορημένης ἀποκαταστάσεως. Ἡ προσέλευση τοῦ κοινοῦ δὲν ἦταν καὶ πολὺ πυκνή, γιατὶ τὴν ἴδια ἐποχὴ συνέπεσαν δυὸ ἄλλα σημαντικὰ γεγονότα: ἡ Διεθνὴς Ἔκθεση στὸ Πεδίο τοῦ Ἄρεως, μὲ τὰ ἐγκαίνια τοῦ Ἀνακτόρου Τροκαντερό, ποὺ χτίστηκε εἰδικὰ γιὰ τὴν περίπτωση, ἀνάμεσα στὰ ἄλλα, καὶ οἱ τελετὲς γιὰ τὴν κηδεία τοῦ Πάπα Πίου Θ΄. Ὡστόσο ἡ ἀνάδειξη τοῦ Ντωμιὲ σὰν ζωγράφου ἄρχισε ἀπὸ τὴν ἔκθεση αὐτὴ τοῦ 1878. Στὶς αἴθουσες τοῦ Ντυρὰν-Ρυὲλ εἶχαν συγκεντρωθῆ ἐνενήντα τέσσερεις πίνακες, ἑκατὸν σαράντα σχέδια καὶ ἕντεκα γλυπτὰ τοῦ 1832, καθὼς καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἑκατὸν δώδεκα λιθογραφίες ποὺ τὶς ἄλλαζαν κάθε βδομάδα. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς κριτικῆς εἶχε μεγάλη σημασία ποὺ παρουσιάστηκαν ἐπιτέλους οἱ πίνακες δίπλα στὶς λιθογραφίες. Στὸ δοκίμιό του γιὰ τὸν Ντωμιέ, ποὺ δημοσιεύτηκε τὸ 1929 στὴν «Ἐφημερίδα τῶν Καλῶν Τεχνῶν», ὁ Φοσιγιὸν ὑπογράμμισε, καὶ σωστά, ὅτι ἡ σχέση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ντωμιὲ μὲ τὶς λιθογραφίες του εἶναι ἀνάλογη μὲ τὴ σχέση ποὺ ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὶς χαλκογραφίες τοῦ Ρέμπραντ. Τὴ σχέση αὐτὴ τὴν εἶχε δεῖ ὁ Ντυραντὺ ἀπὸ τὸ 1878 καὶ τόνισε τὴ σημασία της στὴν κριτική του γιὰ τὴν ἔκθεση: «Ἂν ἐξαιρέσουμε ὁρισμένους πίνακες, μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ὅλο αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι οὐσιαστικὰ ἕνα σχέδιο ζωγραφισμένο καὶ χρωματισμένο. Ἔντονες μαῦρες γραμμὲς καθορίζουν ποῦ καὶ ποῦ τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν. Οἱ γραμμὲς τῆς πένας καὶ τοῦ κάρβουνου ἀνακατεύονται μὲ τὰ χρώματα τῆς ἀκουαρέλας. Οἱ ἐκπληκτικὲς χρωματικὲς ἱκανότητες τοῦ Ντωμιὲ βγαίνουν ἀπευθείας ἀπὸ τὶς σχεδιαστικές του ἱκανότητες. Μὲ τὸ κάρβουνο — μὲ τὸ ἄσπρο καὶ τὸ μαῦρο, δηλαδὴ — ξέρει νὰ δίνη ὅλες τὶς διαβαθμίσεις τοῦ φωτὸς καὶ τὰ βάθη τῆς σκιᾶς... Στὰ σχέδιά του, στοὺς πίνακές του, στὰ ἔγχρωμα χαρακτικά του, ὁ Ντωμιὲ χρησιμοποιεῖ πλατιὲς ἐπιφάνειες ὅπου οἱ λεπτομέρειες χάνουν τὴ σημασία τους· τὰ πρόσωπα, οἱ κινήσεις, γεννιοῦνται καὶ ἀναπτύσσονται γοργά, μεμιᾶς, βίαια καὶ συνολικά, ἐκτὸς ἂν βυθίζωνται σὲ μιὰ προστατευτικὴ σκιά. Σχεδίαζε καὶ ζωγράφιζε μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ ἔκανε τὶς λιθογραφίες του... Πίνακες, σχέδια, λιθογραφίες, ἀποτελοῦν ἕνα μοναδικὸ καὶ ἀδιαίρετο σύνολο». Αὐτὴ εἶναι ἡ σωστὴ προσέγγιση γιὰ νὰ καταλάβωμε τὴν τέχνη, τὴ μεγάλη τέχνη τοῦ Ντωμιὲ - ζωγράφου. Ὁ Μπωντελαίρ, ὁ πρῶτος



1

1 - *Ὁ δρόμος*, σχέδιο.

2 - *Ἡ ὁδὸς Τρανσνοναίν, στὶς 14 Ἀπριλίου 1834*, λιθογραφία.

3 - *Ἡ σούπα*, σχέδιο.

4 - Γελοιογραφία γιὰ τὸ «Charivari». (Φωτογραφία Roger-Viollet).

5 - *Στὸ Δικαστήριο* (σχέδιο 559), Παρίσι, Πετὶ Παλαί. (Φωτογραφία Giraudon).

6 - *Οἱ Σαλτιμπάγκοι* (1863 περίπου), Παρίσι, συλλογὴ M. Loncle. (Φωτογραφία Giraudon).

7 - *Ὁ Κορὸ σχεδιάζει στὴ Βὶλ-ντ' Ἀβραί*, Νέα Ὑόρκη, Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης. (Φωτογραφία Giraudon).

του διορατικὸς κριτικός, εἶχε ἀντιληφθῆ μὲ τὸν καιρό, ὅπως φαίνεται τουλάχιστο στὸ κείμενο ποὺ τοῦ ἀφιέρωσε τὸ 1857, ὅτι τὸ χαρακτικὸ ἔργο τοῦ Ντωμιέ, μὲ τὶς ἔντονες ἀντιθέσεις ἀσπρου-μαύρου, ὑπέβαλλε μυστικὰ τὸ χρῶμα: «Ἐκεῖνο ποὺ συμπληρώνει τὸν ἀξιοθαύμαστο χαρακτήρα τοῦ Ντωμιὲ καὶ τὸν κάνει καλλιτέχνη ἐξαιρετικό, μέλος τῆς ἔξοχης οἰκογένειας τῶν μεγάλων δασκάλων, εἶναι ὅτι τὸ σχέδιό του φαίνεται ἀπὸ τὴ φύση του χρωματισμένο. Οἱ λιθογραφίες του καὶ τὰ σχέδιά του σὲ ξύλο φέρνουν στὸ νοῦ ἰδέες χρωμάτων. Τὸ μολύβι του ἔχει καὶ κάτι ἄλλο ἔξω ἀπὸ τὸ μαῦρο, ποὺ μόνο νὰ καθορίζη περιγράμματα μπορεῖ. Μᾶς κάνει νὰ μαντεύουμε τὸ χρῶμα σὰ νὰ ἦταν σκέψη».

Η ΜΕΘΟΔΟΣ τοῦ Ντωμιὲ στὴ ζωγραφικὴ ἔμοιαζε σὲ ὅλα μὲ τὴ μέθοδο ποὺ δούλευε τὰ χαρακτικά του: ἄμεση, χωρὶς περιφράσεις καὶ δευτερολογίες, μὲ στόχο τὸ δέσιμο συγκίνησης καὶ εἰκόνας. «Σχεδίαζε πάντα μὲ τὰ ἀπομεινάρια ἀπὸ τὰ ἴδια παμπάλαια κάρβουνα», διηγεῖται ὁ Τεοντὸρ ντὲ Μπανβίλ, ποὺ τὸν εἶχε δεῖ νὰ δουλεύη, «ἀποφασίζοντας νὰ τὰ πετάξη μόνο ὅταν δὲν μποροῦσε νὰ κάνη ἀλλιῶς, ἀλλὰ συνήθως χρησιμοποιώντας τα, ἀνασταίνοντας σὲ πεῖσμα τους τὶς μύτες τῶν μολυβιῶν ποὺ δὲν μποροῦσε πιὰ οὔτε νὰ τὶς ξύση, ὑποχρεώνοντας ἔτσι τὸν ἑαυτό του νὰ ἐπινοήση, νὰ βρῆ μιὰ γωνία βολικὴ γιὰ τὴν πυρετικὴ ἐπιθυμία τοῦ ἐπιδέξιου χεριοῦ του, χίλιες φορὲς πιὸ ἔξυπνη κι ἐνδιαφέρουσα ἀπὸ τὴν ἠλίθια, τέλεια ξυσμένη μύτη ἑνὸς καινούριου μολυβιοῦ ποὺ συνήθως σπάει στὴν ἔξαψη τῆς σύνθεσης». Ἕνας ἄλλος κριτικὸς ποὺ πρόσεξε τὴ δύναμη καὶ τὸν πλοῦτο αὐτῆς τῆς μεθόδου, τῆς τόσο ἄμεσης καὶ ἀντιακαδημαϊκῆς καὶ συνάμα τόσο φυσικὰ παραστατικῆς, ἦταν ὁ Ἀνρὶ Μαρσέλ: «Μὲ λίγες γραμμὲς ὁ Ντωμιὲ διαγράφει τὴ μορφή, τὶς βασικὲς διαιρέσεις της καὶ μετά, μὲ μεγάλες ζῶνες φωτὸς καὶ σκιᾶς ποὺ τὶς φτιάχνει ἀφήνοντας τὴν πέτρα ἀκάλυπτη ἢ συνθλίβοντας μὲ νεῦρο τὸ μολύβι του, τὴν προβάλλει καὶ τὴν ἐντάσσει στὸ χῶρο. Ὅσο γιὰ τὸ μολύβι, δὲν πρέπει νά 'ναι σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση, οὔτε καλοξυσμένο: τὸ κοπανάει λοιπὸν στὸ τραπέζι καὶ τὰ τυχαῖα σπασίματα, οἱ ἀκανόνιστες μύτες τὸν βοηθοῦν νὰ πετύχη τὶς βίαιες γραμμές, τὸ τραχύ του ἰδίωμα. Χαϊδεύει τὰ μαῦρα του, τὰ βαθαίνει, τὰ ἐρωτεύεται, τὰ κάνει βελουδένια. Μήπως αὐτὰ δὲν κρατᾶνε τὸ ἴσο, τὸ βαρὺ μέρος τῆς ἁρμονίας, γιὰ νά 'ρθουν νὰ τραγουδήσουν σὲ λεπτοὺς κι ἀνάλαφρους τόνους οἱ διαφορετικὲς ἀξίες τῶν γκρίζων καὶ τῶν ἄσπρων; Τὶς ἀποχρώσεις τὶς πετυχαίνει εἴτε ξύνοντας τὸ μαῦρο, σὰν νὰ τὸ σκάβη, λεπταίνοντάς το, εἴτε, συχνότερα, χάρη σ' ἕνα πολυποίκιλο παιχνίδι μὲ γραμμὲς ποὺ τὰ πλέγματά τους, πότε πυκνὰ καὶ πότε ἀνάρια, δίνουν ὅλες τὶς ἀπαραίτητες διαβαθμίσεις, ἀπὸ τὸ πιὸ φωτεινὸ χρῶμα ὡς τὴν πιὸ σκοτεινὴ ἀπόχρωση, πού, ὡστόσο, δὲν εἶναι καθαρὴ σκιά... Μιὰ ὡραία λιθογραφία τοῦ Ντωμιὲ εἶναι κάτι τὸ μοναδικό, τραχὺ καὶ ἁπαλὸ μαζί: πότε ἐξαπολύει τεράστια δύναμη καὶ πότε καταθλίβει· εἶναι τὸ μέλι τῶν Γραφῶν μαζεμένο στὸ στόμα τοῦ λιονταριοῦ». Μιὰ πληροφορία ἀκόμα πιὸ σημαντικὴ βρίσκομε σὲ μιὰ μαρτυρία τῆς ἐποχῆς: ὁ Πουλὲ-Μαλασσί, ποὺ ἐπισκέφθηκε τὸν Ντωμιὲ τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1852 μὲ συντροφιὰ τὸν Μπωντελαίρ, περιγράφει τὴν ἐπίσκεψη καὶ ἀναφέρει μιὰ παρατήρηση τοῦ καλλιτέχνη ἐξαιρετικὰ πολύτιμη. Μιλώντας γιὰ τοὺς πίνακές του ἐκείνη τὴν ἡμέρα ὁ Ντωμιὲ εἶπε: «Κάθε ἔργο τὸ ξαναρχίζω εἰκοσιπέντε φορές. Τελικὰ τὸ φτιάχνω ὅλο σὲ δυὸ μέρες». Ἡ ἐξομολόγηση αὐτὴ ἐπιβεβαιώνει ὅ,τι ξέρομε γιὰ τὸν τρόπο τῆς δουλειᾶς του. Δὲν καθυστεροῦσε ποτὲ μ' ἕναν πίνακα, προτιμοῦσε νὰ τὸν παρατήση τελείως καὶ νὰ τὸν ξαναρχίση ἀπ' τὴν ἀρχή, ὥσπου νὰ φτάση στὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα, σίγουρο καὶ ζωντανό, σὰν αὐτοσχεδιασμένο, ζωγραφισμένο μονομιᾶς, ὅπως ἔλεγε ὁ ἴδιος. Δὲν μποροῦσε νὰ μείνη μπροστὰ σ' ἕναν πίνακα καὶ νὰ τὸν δουλέψη σχολαστικά, νὰ ἐπεξεργαστῆ ἐξαντλητικὰ ὅλες τὶς λεπτομέρειες, νὰ τοῦ δώση περίτεχνη καὶ ἁπαλὴ ὑφὴ καὶ ταυτόχρονα χωνεμένη χρωματικὴ ἑνότητα, τὶς



2

ἰδιότητες δηλαδὴ ποὺ σχεδὸν ταυτίζονταν μὲ τὴ ζωγραφικὴ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Ἡ συνήθεια τῆς γοργῆς, βιαστικῆς καθημερινῆς του δουλειᾶς, ποὺ τὴν ἔκανε στὶς λιθογραφικὲς πλάκες μὲ μεγάλη σιγουριὰ ἐκλογῆς, μὲ ζωηρὲς γραμμὲς καὶ μὲ ζεστὴ διαίσθηση, εἶχε ὁδηγήσει τὸν Ντωμιὲ σ' ἕναν τρόπο δημιουργίας ποὺ δὲν μποροῦσε νὰ τὸν ἀλλάξη εὔκολα μπροστὰ στὸ μουσαμά. Ἀλλὰ ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ ἰδιοτυπία ἔδωσε στὴ ζωγραφική του τὸ ὕφος καὶ τὸ χαρακτήρα ποὺ τόσο πολὺ ταιριάζουν μὲ τὴ φύση τῆς ἐμπνεύσεως καὶ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ καλλιτέχνη.

Ο ΠΩΣΔΗΠΟΤΕ, ὅταν κοίταζε γύρω του, τὸν κυρίευαν συχνὰ ἀμφιβολίες. Δὲν ἤξερε νὰ ὁλοκληρώνη τοὺς πίνακές του ὅπως οἱ καλλιτέχνες ποὺ θαύμαζε. Στὶς 5 Φεβρουαρίου 1849 ὁ Ντελακρουὰ ἔχει σημειώσει στὸ «Ἡμερολόγιό» του: «Ὁ κ. Μπωντελαὶρ ἦρθε τὴν ὥρα ποὺ βάλθηκα νὰ ξαναδουλέψω μιὰ μικρὴ γυναικεία φιγούρα, ἀνατολίτικα ντυμένη καὶ ξαπλωμένη σ' ἕνα σοφά, ποὺ τὴν ἔχω ἀρχίσει γιὰ λογαριασμὸ τοῦ Thomas, τῆς ὁδοῦ ντὺ Μπάκ. Μοῦ μίλησε γιὰ τὶς δυσκολίες ποὺ ἔχει ὁ Ντωμιὲ στὸ τελείωμα».

Οἱ «δυσκολίες» αὐτὲς ἦταν ἀληθινὲς ἢ ἕνα ἰδιότυπο ἐκφραστικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἔργου του; Κατὰ τὴ γνώμη μας δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀμφιβολία: ἡ ἴδια ἡ οὐσία τῆς ὀπτικῆς του καὶ τοῦ συναισθήματός του ἔδινε στὴ δημιουργική του ἔξαρση τέτοια ὁρμὴ καὶ τέτοια δύναμη, ὥστε θὰ τοῦ ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐκφραστῆ μὲ μιὰ φόρμα στατικὴ καὶ τελειωτική, ὁμαλὴ καὶ ἐπεξεργασμένη, σὲ μιὰ ἑνιαία καὶ ὁμοιογενῆ τεχνοτροπία. Ἡ γόνιμη φαντασία τοῦ Ντωμιὲ εἶχε ἀνάγκη ἀπὸ μεγάλες, παλλόμενες πινελιές, ἀπὸ ὑλικὸ ζωντανό, ἀπὸ μιὰ σύνθεση ἐλεύθερη καὶ πλατιὰ ποὺ νὰ μπορῆ νὰ ξεπεράση τὰ ὅρια τοῦ πίνακα.

Ἡ σημείωση στὸ «Ἡμερολόγιο» τοῦ Ντελακρουὰ εἶναι ἀπὸ τὸ 1849, τὴ χρονιὰ ποὺ ὁ Ντωμιὲ ζωγράφιζε πιὸ ἐμπνευσμένα παρὰ ποτέ. Τὰ πρῶτα του ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς ἔγιναν τὸ 1848. Πολλὰ εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ γεγονότα τῆς ἐποχῆς, ποὺ εἶχε ἀποφασιστικὴ σημασία γιὰ τὴ γαλλικὴ τέχνη. Ὁ Κουρμπὲ βεβαίωνε: «Χωρὶς τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1848, ἡ ζωγραφική μου ἴσως δὲ θὰ ὑπῆρχε». Κι ὁ Ντωμιὲ θὰ μποροῦσε νὰ πῆ κάτι παρόμοιο. Βέβαια τὸ 1830 οἱ «Τρεῖς Ἔνδοξες Μέρες» τὸν εἶχαν ἀποκαλύψει καὶ στὸν ἑαυτό του καὶ στὸν κόσμο σὰν ὁλοκληρωμένο πολιτικὸ γελοιογράφο. Ἀλλὰ καὶ τὸ 1848 ἔγινε κάτι ἀνάλογο: ἡ παρισινὴ ἐπανάσταση τοῦ ἐνέπνευσε μιὰ σειρὰ ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς πίνακες τοῦ ἔργου του, ὅπως τὴ *Διαδήλωση*, τὴν

Οἰκογένεια στὰ Ὁδοφράγματα, τὸ *Κεφάλι ἑνὸς ἐπαναστάτη*. Τὸ θέμα αὐτὸ τὸν ἐνδιέφερε παθιασμένα καὶ τὸ δούλευε ὥς τὸ 1850. Ἐξάλλου καὶ μετὰ τὴν ἀνακήρυξη τῆς Δημοκρατίας, ποὺ ἦρθε σὰν ἄμεση συνέπεια τῆς ἐπαναστάσεως, οὔτε οἱ ταραχὲς σταμάτησαν οὔτε ἡ καταπίεση. Πολλοὶ ἐπαναστάτες σκοτώθηκαν, φυλακίστηκαν, ἐξορίστηκαν, κι ἀκόμα περισσότεροι ὑποχρεώθηκαν νὰ φύγουν ἀπὸ τὴ Γαλλία. Ὁ Ζὰν Ἀντεμάρ, στὸ θαυμάσια τεκμηριωμένο βιβλίο του γιὰ τὸν Ντωμιέ, δείχνει πῶς ἄρχισε ὁ καλλιτέχνης, βαθιὰ πληγωμένος ἀπὸ αὐτὰ τὰ γεγονότα, νὰ ζωγραφίζη μιὰ σειρὰ ἀπὸ πίνακες μὲ τοὺς τίτλους *Οἱ Μετανάστες*, *Οἱ Φυγάδες*, *Οἱ Φυλακισμένοι*. Μὲ τὸ ἴδιο αὐτὸ θέμα ἔφτιαξε κι ἕνα ἀνάγλυφο ποὺ ἄφησε ἐποχή. (Ὁ Ντωμιὲ συνήθιζε πάντα νὰ ἀσχολῆται ταυτόχρονα μὲ τὴ γλυπτικὴ καὶ μὲ τὴ ζωγραφική· ἕντεκα γλυπτά του ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ παρουσιάστηκαν στὴν ἔκθεση τοῦ 1878).

ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ σειρὰ τῶν *Φυγάδων*, ὁ καλλιτέχνης ἔχει συλλάβει τὴ φοβερὴ ἀλήθεια τῆς κάθε «Ἐξόδου», ἔχει ἐκφράσει τὴ συγκλονιστικὴ ἐντύπωση ἀπὸ τὶς ὑποχρεωτικὲς μετακινήσεις τοῦ πληθυσμοῦ. Δὲν ἀπεικονίζει μόνο τὰ μέτρα ἐναντίον τῶν ξεσηκωμένων Γάλλων, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρο τὸ δράμα τῆς ἱστορίας τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τοὺς πιὸ μακρινοὺς καιρούς.

Δὲν πρέπει ὅμως νὰ νομίσωμε ὅτι ἡ εἰκαστικὴ ἔμπνευση τοῦ Ντωμιὲ περιοριζόταν πάντα στὰ ἴδια θέματα· ἀντίθετα μάλιστα, δούλευε μὲ ἄνεση ἀπὸ τὰ φιλολογικὰ θέματα (παρμένα ἀπὸ τὴ μυθολογία ἢ ἀπὸ τὸν Δὸν Κιχώτη) ὥς τὰ μοτίβα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀπὸ τὸ δράμα ὥς τὴ σάτιρα, ἀπὸ τὴν ἀντρίκια θλίψη ὥς τὴν ὁλοζώντανη χαρά. Οἱ Γκονκούρ, σχολιάζοντας τὸ σχέδιό του *Μεθυσμένος Σιληνὸς* — ἕνας πίνακάς του μὲ τὸ ἴδιο θέμα παρουσιάστηκε στὸ Σαλὸν τοῦ 1850 —, φωτίζουν αὐτὸ τὸ τελευταῖο γνώρισμα ποὺ τόσο χαρακτήριζε τὸν Ντωμιέ: «Πίσω ἀπὸ τὸ θεό, ποὺ τὸν τραβολογᾶνε γιὰ νὰ τὸν μεταφέρουν, εἶναι πτυχωτοὶ χιτῶνες, χέρια ποὺ χειρονομοῦν στὸν ἀέρα, δυνατὲς φωνὲς ποὺ καλοῦν σὲ βοήθεια τοὺς συντρόφους ποὺ καταφτάνουν, σκουντουφλώντας, πίσω ἀπὸ τὸ δάσος, κι ἡ ἐξοχὴ ὁλόκληρη ἀντιλαλεῖ τὸ τραγούδι τοῦ καινούριου κρασιοῦ... Τί δύναμη! Τί ἀφθονία σ' αὐτὴ τὴ Μενίππεια σάτιρα μὲ τὰ χίλια φύλλα! Τί ἀκούραστος αὐτοσχεδιασμός! Τί καθαρὸ γέλιο: γέλιο ποὺ δείχνει πάντα ὁλόγερα δόντια, πάντα τὸ ἴδιο βροντερό, σὰ γέλιο τοῦ παλιοῦ καιροῦ! Ἐδῶ ὑπάρχει ἀγαλλίαση μέσα στὴ δύναμη, ὑγεία μέσα στὴ χαρά, ὑπάρχει δημιουργικὸς οἶστρος, μιὰ προσωπικότητα τετράγωνη, μιὰ ἔντονη ζωτικότητα, κάτι γαλατικό, εὔρωστο καὶ ἐλεύθερο, ποὺ δὲν μπορεῖ ἴσως νὰ βρεθῆ πουθενὰ ἀλλοῦ παρὰ στὸν Ραμπελαί».

ΜΑΖΙ μὲ τὸν Ραμπελαὶ πρέπει νὰ μνημονεύσωμε καὶ τὸν Μολιέρο καὶ τὸν Μπαλζάκ: ἡ πληθωρικὴ καὶ ἰσχυρὴ ἰδιοσυγκρασία τοῦ Ραμπελαί, τὰ αὐστηρὰ ἠθικὰ κριτήρια τοῦ Μολιέρου, ἡ δύναμη τῆς παρατηρήσεως καὶ τῆς κριτικῆς τοῦ Μπαλζάκ, ὑπάρχουν ὅλα στὸν Ντωμιέ. Βέβαια στὴ ζωγραφική του, ἡ «κωμικὴ δύναμη» («vis comica») τῶν λιθογραφιῶν του, ποὺ τόσο τὴν ἀγαποῦσε ὁ Μπωντελαίρ, εἶναι πολὺ μετριασμένη. Ἡ σχέση τῶν θεμάτων του μὲ τὴν πραγματικότητα δὲν εἶναι τόσο ἄμεση. Δὲν ὑπάρχει ὅμως καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι ὁλόκληρη ἡ σειρὰ τῶν πινάκων του συνεχίζει σὲ βάθος τὴν «Ἀνθρώπινη Κωμωδία» τῶν λιθογραφιῶν του. Τὰ θέματα εἶναι τὰ ἴδια: τὰ δικαστήρια, οἱ δρόμοι, τὰ πανδοχεῖα, τὰ λαϊκὰ θέατρα, οἱ πλανόδιοι μουσικοί, οἱ παλαιστὲς τῶν περιφερειακῶν βουλεβάρτων, οἱ σαλτιμπάγκοι τῶν λαϊκῶν συνοικιῶν, οἱ μαγαζάτορες, οἱ τεχνίτες, οἱ ἐργάτες, οἱ ἔμποροι βιβλίων καὶ χαρακτικῶν, οἱ πλύστρες τοῦ Σηκουάνα, τὰ χαμίνια ποὺ βγαίνουν τρέχοντας ἀπ' τὸ σχολεῖο, τὰ τραῖνα μὲ τοὺς ἐπιβάτες τῶν διαφορετικῶν θέσεων, οἱ καλλιτέχνες, οἱ μάσκες· τὰ δουλεύει ἀκούραστα. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη, ὁ Ντωμιὲ ἀναμφισβήτητα εἶναι ἐξαιρετικὰ ρεαλιστής, ὁ πιὸ ρεαλιστὴς καὶ ὁ πιὸ μοντέρνος ζωγράφος τῆς ἐποχῆς του. Ζωγράφισε ὅλες τὶς γωνιὲς τοῦ Παρισιοῦ μὲ ἀλήθεια καὶ

3



πειστικότητα, μὲ ἀσύγκριτη ἀνθρώπινη συμπάθεια, μὲ δύναμη καὶ ζεστασιὰ καὶ ἔμφαση. Ὁ Ντωμιὲ ἔχει κάτι ἀπὸ τὴν παραφορὰ τοῦ ρομαντισμοῦ. Συγγενεύει περισσότερο μὲ τὴ θέρμη καὶ τὶς φωτοσκιάσεις τοῦ Ζερικὼ καὶ τοῦ Ρέμπραντ ἀπ' ὅ,τι μὲ τὸ νατουραλισμὸ τοῦ Κουρμπέ, ἀλλὰ ἡ γλώσσα του εἶναι οὐσιαστικὰ ρεαλιστική. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἐπηρεάστηκε ἔντονα ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τοῦ 1830, καὶ ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν Μιλλέ· τὸ ἔργο του ὅμως δὲν ἔχει κανένα ἴχνος ἀπὸ τὸ βιβλικὸ καὶ ἀγροτικὸ μυστικισμὸ τοῦ ζωγράφου τοῦ *Ἑσπερινοῦ*· ἀντίθετα εἶναι διαποτισμένο ἀπὸ λαϊκὴ συνείδηση καὶ ἀπὸ τὴν ποίηση τῆς ζωῆς τῶν πόλεων.

Ὅταν ἦταν ἀκόμα στὰ πρῶτα του βήματα, ὁ Μπαλζὰκ εἶδε μιὰ μέρα ὁρισμένες λιθογραφίες του καὶ παρατήρησε: «Αὐτὸ τὸ παλικάρι ἔχει κάτι μιχαηλαγγελικὸ μέσα του». Χωρὶς ἄλλο αὐτὰ τὰ λόγια θὰ θυμήθηκε ὁ Πικάσσο ὅταν εἶδε γιὰ πρώτη φορὰ τὴν Καπέλλα Σιξτίνα καὶ ἀναφώνησε παράδοξα: «Μὰ αὐτὸ εἶναι Ντωμιέ!» Ἡ πλαστικότητα εἶναι ἀναμφίβολα ἕνα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς παραστατικῆς του γλώσσας, ἀλλὰ δὲ φτάνει ποτὲ στὴν ἐκζήτηση τοῦ ὕφους, στὴν ὑπερβολικὴ διαστολὴ τῆς φόρμας. Ὁ Ντωμιὲ ἔμοιαζε λίγο μὲ τὸν Ζερικώ, ποὺ ἔλεγε συχνά: «Ἀρχίζω νὰ σχεδιάζω μιὰ γυναίκα καὶ μοῦ βγαίνει λιοντάρι». Τὸν ἄνθρωπο δὲν τὸν ἔβλεπε μόνο σὰν ἄτομο, τὸν συσχέτιζε κιόλας μὲ τὸ λαὸ — μιὰ ἔννοια ποὺ ἦταν ἀκόμα καινούρια τότε. Μιὰ ἀνάλογη κρίση ἐξέφρασε ὁ Λιονέλλο Βεντούρι σ' ἕνα δοκίμιό του τὸ 1934, λέγοντας ὅτι ὁ Ντωμιὲ εἶχε «συλλάβει διαισθητικὰ τὸν ἡρωικὸ χαρακτήρα τοῦ λαοῦ».

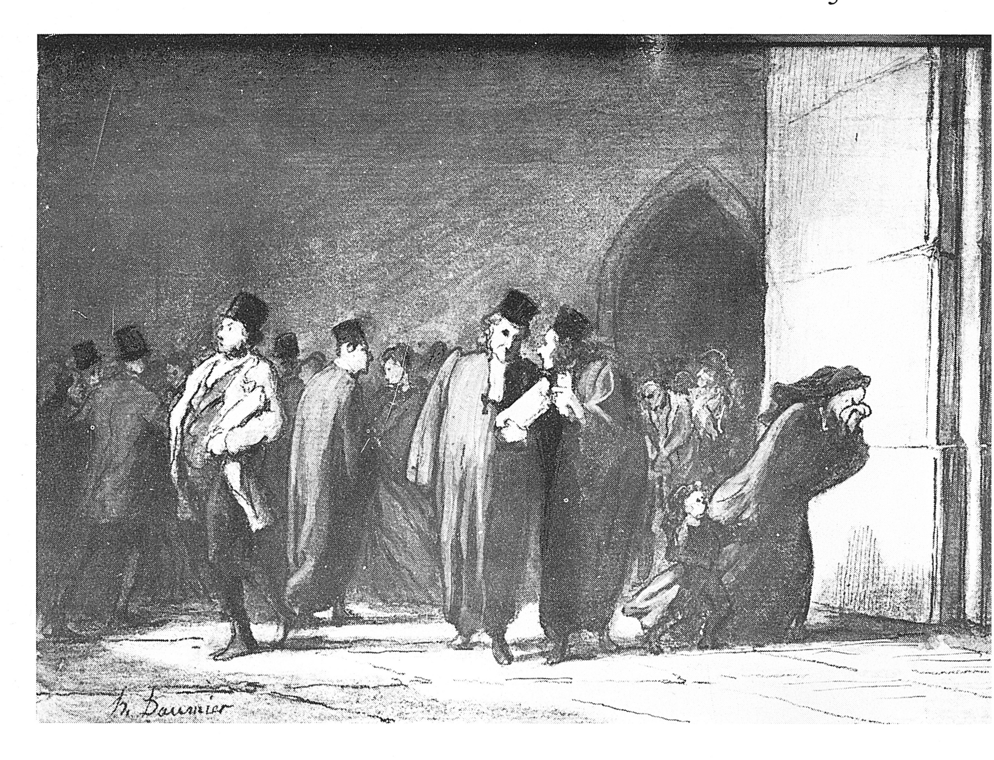
ΤΙΣ ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ἰδιότητες τοῦ ἔργου τοῦ Ντωμιὲ τὶς ἔχει ἀναλύσει μὲ θαυμάσιο τρόπο ὁ Φοσιγιόν, στὸ δοκίμιο ποὺ ἀναφέραμε. «Κάθε ἔργο του», γράφει, «σχηματίζει ἕνα ἑνιαῖο σύνολο μὲ ἀναπόσπαστα μέρη, κι αὐτὸ ἴσως εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἀναγνωρίζωμε τὴ γνήσια ζωγραφική... Ἡ ζωγραφικὴ ἐδῶ εἶναι δημιουργικὴ δύναμη καὶ ὄχι ἐπιφανειακὴ ἱκανοποίηση. Ἡ ἀξία, ἡ μορφή, ὁ τόνος γεννιοῦνται ἀπὸ τὴν ἴδια θέληση, ἀπὸ τὸν ἴδιο χρωστήρα, σὰν ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ γλύπτη. Αὐτὴ τὴν ἑνότητα ὅμως κι αὐτὴ τὴν πληρότητα δὲν τὶς βαραίνει ἡ μονοτονία. Τὸ ὑλικὸ ἀποκαλύπτει τὴ ζωὴ μέσ' ἀπ' τὴν ποικιλία μιᾶς ἐλεύθερης καὶ δυνατῆς τεχνικῆς». Οἱ πίνακες τοῦ Ντωμιέ, καὶ οἱ ζωγραφισμένοι σὲ ξύλο καὶ οἱ ζωγραφισμένοι σὲ μουσαμά, εἶναι συνήθως μικρῶν διαστάσεων. Πολλοὶ ἔχουν πλάτος 45 ὣς 50 ἑκατοστὰ καὶ ὕψος 55 ὣς 85 ἑκατοστά· οἱ περισσότεροι δὲν ξεπερνοῦν τὰ 34 × 50 ἑκατοστά. Δύο ἢ τρεῖς μονάχα ἔχουν πάνω ἀπὸ ἕνα μέτρο πλάτος ἢ ὕψος. Ὁ μνημειακὸς χαρακτήρας τους ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ σύλληψη τῆς εἰκόνας καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ σχῆμα της, πράγμα ποὺ ἐνισχύει τὴν ἄποψη τοῦ Φοσιγιόν. Ὅμως, πέρα ἀπὸ κάθε ἄλλη παρατήρηση τοῦ τύπου αὐτοῦ, τὸ πιὸ σημαντικὸ εἶναι ἡ θέση τοῦ Ντωμιὲ στὴ μοντέρνα τέχνη. Ἂς σκεφτοῦμε τί ρόλο ἔπαιξε ὁ Ντωμιὲ στὴν ἐξέλιξη τοῦ Βὰν Γκόγκ. Σ' ἕνα γράμμα στὸν ἀδελφό του Τεό, ξεκινώντας ἀπὸ ἕνα σχέδιο τοῦ Ντωμιέ, ὁ Βὰν Γκὸγκ ἔγραφε: «Πρέπει νὰ εἶναι πολὺ καλὸ πράγμα νὰ νιώθης καὶ νὰ σκέφτεσαι μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, νὰ παραμερίζης ἕνα σωρὸ ἄλλες λεπτομέρειες γιὰ νὰ συγκεντρώνεσαι σ' αὐτὸ ποὺ δίνει ἀφορμὴ γιὰ σκέψη καὶ σ' αὐτὸ ποὺ ἀφορᾶ ἄμεσα τὸν ἄνθρωπο σὲ ὅ,τι πιὸ ἀνθρώπινο ἔχει, παρὰ στὰ λιβάδια καὶ στὰ σύννεφα». Κι ἀκόμα: «Πάντα τὸν ἔβρισκα πολὺ δυνατό, ἀλλὰ μόνο τώρα τελευταῖα ἀρχίζω νὰ πιστεύω ὅτι εἶναι ἀκόμα πιὸ σημαντικὸς ἀπ' ὅσο νόμιζα». Τὶς γραμμὲς αὐτὲς τὶς ἔγραψε ὁ Βὰν Γκὸγκ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἑτοιμαζόταν νὰ ζωγραφίση τοὺς *Πατατοφάγους*. Ὁ Ρουώ, ἀπὸ τὴν ἄλλη, μὲ τὸ συνηθισμένο λακωνικό του τρόπο, δήλωσε: «Ἤμουνα στὴ σχολὴ τοῦ Ντωμιὲ πολὺ πρὶν γνωρίσω τὸν Ραφαήλ». Καὶ τί νὰ ποῦμε γιὰ τὴν τεράστια καὶ βαθιὰ ἐπιρροὴ τοῦ Ντωμιὲ στοὺς Γερμανοὺς ἐξπρεσιονιστές;

Ἡ ἀξία τοῦ Ντωμιὲ ἄργησε πολὺ νὰ ἀναγνωριστῆ. Σήμερα ὅμως μποροῦμε νὰ διαπιστώσωμε ὅτι τελικὰ ἐπηρέασε μὲ ἐκπληκτικὴ δύναμη τὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς μας. Ἡ ὥρα του ἦρθε καὶ ὁ μεγάλος ζωγράφος δικαιώθηκε.

4



5



CHARLES BAUDELAIRE

Ντωμιὲ

ΘΕΛΩ τώρα νὰ μιλήσω γιὰ ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς ἀνθρώπους, δὲ θὰ πῶ μόνο τῆς γελοιογραφίας, ἀλλὰ τῆς μοντέρνας τέχνης γενικά, γιὰ ἕναν ἄνθρωπο πού, κάθε πρωί, διασκεδάζει τὸν παρισινὸ πληθυσμό, πού, κάθε μέρα, ἱκανοποιεῖ τὶς ἀνάγκες τῆς δημόσιας εὐθυμίας καὶ τῆς δίνει τροφή. Ὁ ἀστός, ὁ ἐπιχειρηματίας, ὁ ἀλητάκος, ἡ γυναίκα, γελᾶνε καὶ περνᾶνε συχνά, οἱ ἀχάριστοι! χωρὶς νὰ προσέξουν τ' ὄνομά του. Ὣς σήμερα μόνο οἱ καλλιτέχνες ἔχουν καταλάβει τί σοβαρὰ πράγματα ὑπάρχουν σ' αὐτὴ τὴν τέχνη καὶ πὼς ἀξίζει πραγματικὰ νὰ μελετηθῆ. Καταλαβαίνει κανεὶς ὅτι πρόκειται γιὰ τὸν Ντωμιέ.

. . . Μὲ ἀφορμὴ τὴ λυπηρὴ σφαγὴ τῆς ὁδοῦ Τρανσνοναὶν ὁ Ντωμιὲ δείχτηκε ἀληθινὰ μεγάλος καλλιτέχνης· τὸ σχέδιο ἔχει γίνει ἀρκετὰ δυσεύρετο, γιατὶ τὸ κατέσχεσαν καὶ τὸ κατέστρεψαν. Δὲν εἶναι ἀκριβῶς γελοιογραφία, εἶναι Ἱστορία, εἶναι χυδαία καὶ τρομερὴ πραγματικότητα. — Σ' ἕνα φτωχικὸ καὶ θλιβερὸ δωμάτιο, τὸ καθιερωμένο δωμάτιο τοῦ προλετάριου, μὲ τὰ ἀναγκαῖα φτηνοπράγματα, τὸ νεκρὸ σῶμα ἑνὸς μισόγυμνου ἐργάτη, μὲ πουκαμίσα καὶ βαμβακερὸ σκοῦφο, κείτεται πεσμένο ἀνάσκελα, μὲ τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια ἀνοιχτά. Στὸ δωμάτιο ἔχει γίνει χωρὶς ἄλλο μεγάλη πάλη καὶ μεγάλη φασαρία, γιατὶ οἱ καρέκλες εἶναι ἀναποδογυρισμένες, ὅπως καὶ τὸ κομοδίνο καὶ τὸ δοχεῖο. Μὲ τὸ βάρος τοῦ πτώματός του ὁ πατέρας συνθλίβει ἀνάμεσα στὴν πλάτη του καὶ στὸ πάτωμα τὸ πτῶμα τοῦ μικροῦ παιδιοῦ του. Σ' αὐτὴ τὴν κρύα σοφίτα δὲν ὑπάρχει παρὰ ἡ σιωπὴ κι ὁ θάνατος.

. . . Φυλλομετρῆστε τὸ ἔργο του καὶ θὰ δῆτε νὰ παρελαύνουν μπροστὰ ἀπ' τὰ μάτια σας, σ' ὅλη τὴν ἀφάνταστη καὶ συναρπαστική τους ἀλήθεια, ὅλες οἱ ζωντανὲς τερατωδίες ποὺ περιέχει μιὰ μεγάλη πόλη. Ὅ,τι θησαυροὺς κρύβει, τρομακτικούς, ἀλλόκοτους, ἀποτρόπαιους καὶ τραγελαφικούς, ὁ Ντωμιὲ τοὺς γνωρίζει. Τὸ ζωντανὸ καὶ πεινασμένο πτῶμα, τὸ παχὺ καὶ καλοφαγωμένο πτῶμα, οἱ γελοῖες κακοδαιμονίες τοῦ νοικοκυριοῦ, ὅλες οἱ ἀνοησίες, ὅλες οἱ ἐπάρσεις, ὅλοι οἱ ἐνθουσιασμοί, ὅλες οἱ ἀπελπισίες τοῦ ἀστοῦ, τίποτα δὲ λείπει ἀπὸ τὸ ἔργο του. Κανένας δὲ γνώρισε καὶ δὲν ἀγάπησε ὅπως αὐτὸς (μὲ τὸν τρόπο τοῦ καλλιτέχνη) τὸν ἀστό, αὐτὸ τὸ τελευταῖο κατάλοιπο τοῦ μεσαίωνα, αὐτὸ τὸ γοτθικὸ ἐρείπιο μὲ τὴν τόσο δύσκολη ζωή, αὐτὸν τὸν τύπο ποὺ εἶναι συνάμα τόσο κοινὸς καὶ τόσο ἐκκεντρικός. Ὁ Ντωμιὲ ἔχει ζήσει πλάι του, τὸν ἔχει παραμονέψει μέρα καὶ νύχτα, ἔχει μάθει τὰ μυστήρια τῆς παστάδας του, ἔχει συνδεθῆ μὲ τὴ γυναίκα του καὶ τὰ παιδιά του, ξέρει τὸ σχῆμα τῆς μύτης του, τὴν κατασκευὴ τοῦ κεφαλιοῦ του, ξέρει τί δίνει ζωὴ στὸ σπίτι ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη.

. . . Γιὰ νὰ καταλήξουμε, ὁ Ντωμιὲ ἔχει ὁδηγήσει τὴν τέχνη του πολὺ μακριά, τὴν ἔχει κάνει σοβαρὴ τέχνη· εἶναι *μεγάλος* γελοιογράφος. Γιὰ νὰ τὸν ἐκτιμήσουμε σωστά, πρέπει νὰ τὸν ἀναλύσουμε ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἀπὸ ἠθικὴ ἄποψη. — Σὰν καλλιτέχνη, αὐτὸ ποὺ ξεχωρίζει τὸν Ντωμιὲ εἶναι ἡ σιγουριά. Τὸ σχέδιό του εἶναι ἄφθονο, εὔκολο, εἶναι ἕνας ἀδιάκοπος αὐτοσχεδιασμός· κι ὅμως δὲν εἶναι ποτὲ *κομψό*. Ἔχει μιὰ ἀξιοθαύμαστη καὶ σχεδὸν ὑπερφυσικὴ μνήμη ποὺ τοῦ χρησιμεύει γιὰ μοντέλο. Ὅλες οἱ φιγοῦρες του εἶναι πάντα καλοζυγισμένες, βρίσκονται σὲ ἀληθινὴ κίνηση. Ἔχει τέτοια ἄσφαλτη ἱκανότητα παρατήρησης, ὥστε δὲ βρίσκουμε στὸ ἔργο του οὔτε ἕνα κεφάλι ποὺ νὰ μὴν ταιριάζη μὲ τὸ σῶμα ποὺ τὸ στηρίζει. Σ' αὐτὴ τὴ μύτη πάει αὐτὸ τὸ μέτωπο, αὐτὸ τὸ μάτι, αὐτὸ τὸ πόδι, αὐτὸ τὸ χέρι. Πρόκειται γιὰ τὴ λογικὴ τοῦ σοφοῦ, μεταφερμένη σὲ μιὰ ἀνάλαφρη, φευγαλέα τέχνη, ποὺ ἔχει ἐναντίον της τὴν ἴδια τὴ ζωὴ ποὺ ὁλοένα ἀλλάζει.

Ὅσο γιὰ τὴν ἠθική, ὁ Ντωμιὲ ἔχει μερικὰ κοινὰ μὲ τὸν Μολιέρο. Ὅπως κι ἐκεῖνος, τραβάει ἴσια στὸ στόχο. Ἡ ἰδέα ἐκφράζεται μεμιᾶς. Μόλις κοιτάξεις, ἔχεις καταλάβει. Οἱ λεζάντες ποὺ τοῦ βάζουν κάτω ἀπ' τὰ σχέδιά του δὲ χρησιμεύουν καὶ πολύ, μιὰ καὶ θὰ μποροῦσαν τὶς περισσότερες φορὲς νὰ λείπουν. Τὸ κωμικὸ στοιχεῖο σ' αὐτὸν εἶναι, γιὰ νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι, ἀκούσιο. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ψάχνει, θὰ 'λεγε κανεὶς μάλλον πὼς ἡ ἰδέα τοῦ ξεφεύγει. Ἡ γελοιογραφία του ἔχει φοβερὴ εὐρύτητα, ἀλλὰ χωρὶς κακία καὶ χολή. Ὑπάρχει σ' ὅλο του τὸ ἔργο ἕνα ὑπόβαθρο τιμιότητας καὶ καλοσύνης. Συχνὰ ἀρνήθηκε, προσέξτε αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικό, νὰ δουλέψη ὁρισμένα σατιρικὰ μοτίβα πολὺ ὡραῖα καὶ πολὺ βίαια, γιατὶ αὐτό, ἔλεγε, ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τοῦ κωμικοῦ καὶ μποροῦσε νὰ πληγώση τὴ συνείδηση τοῦ ἀνθρώπινου γένους. Ἔτσι, ὅταν εἶναι σπαρακτικὸς ἢ τρομερός, εἶναι σχεδὸν ἄθελά του. Περιέγραψε ὅ,τι εἶδε καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἀκολούθησε . . .

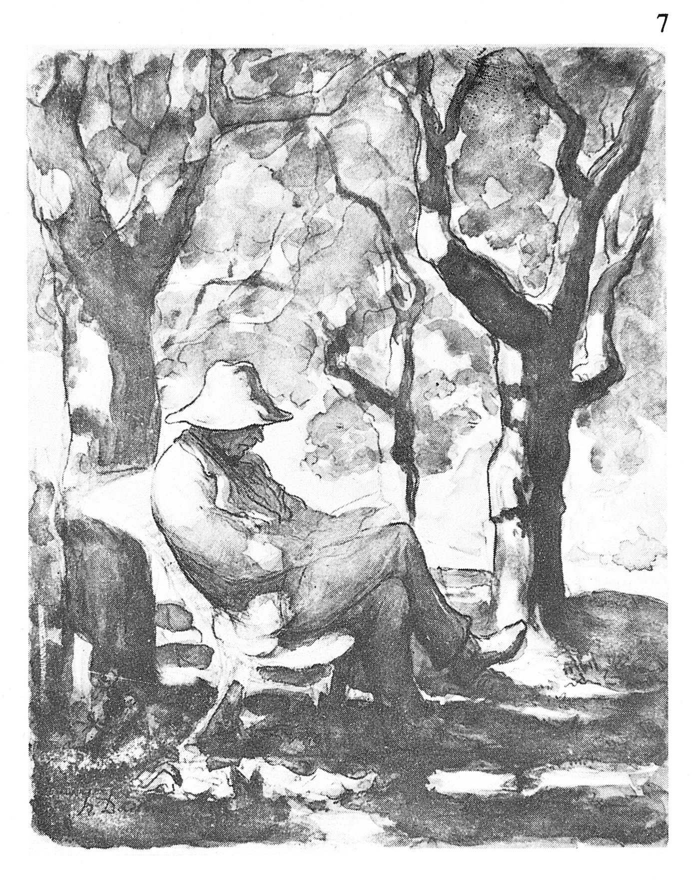
. . . Τὸ μολύβι του ἔχει καὶ κάτι ἄλλο ἔξω ἀπὸ τὸ μαῦρο, ποὺ μόνο νὰ καθορίζη περιγράμματα μπορεῖ. Μᾶς κάνει νὰ μαντεύουμε τὸ χρῶμα σὰ νὰ ἦταν σκέψη· κι αὐτὸ εἶναι τὸ δεῖγμα μιᾶς τέχνης ἀνώτερης, ποὺ ὅλοι οἱ καλλιτέχνες μὲ ἀντίληψη τὸ ἔχουν δεῖ καθαρὰ στὰ ἔργα του.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά:
Ρ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

6



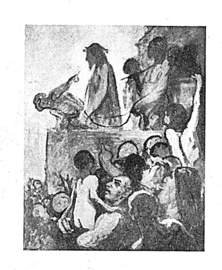
7



Οἱ πίνακες



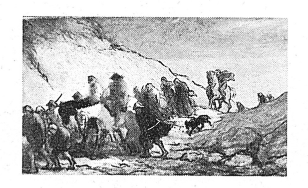
VIII. Ο ΚΡΙΣΠΕΝ ΚΑΙ Ο ΣΚΑΠΕΝ (1858 - 1860 — 60 × 82 έκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἕνας ἀπὸ τοὺς πίνακες ποὺ προκάλεσαν μεγάλο θαυμασμὸ στὴν ἔκθεση Ντωμιὲ τὸ 1878. Φαίνεται πὼς μία σπουδὴ γιὰ τὸ κεφάλι τοῦ Σκαπέν, ἀφιερωμένη στὸν Τ. Ντωμπινιὺ (σήμερα στὴ συλλογὴ Fuchs), στάθηκε ἡ ἀφετηρία γιὰ τὸ ἔργο αὐτό, ποὺ θὰ ἐπηρέαζε ἀργότερα τὸν Ροντέν.



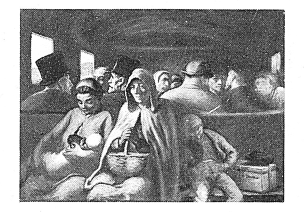
I. ΙΔΕ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ (1850 — 167 × 160 έκ.), *Ἔσσεν. Μουσεῖο Φόλκβανγκ.* —Ὁ Ντωμιὲ ἤταν ἀντικληρικός. Τὰ λίγα ἔργα μὲ θρησκευτικὸ θέμα ποὺ ζωγράφισε, τοῦ τὰ εἶχαν παραγγείλει. Πάντως καὶ σ' αὐτὰ δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴ συνηθισμένη του θεώρηση τῶν πραγμάτων, ὅπως ἐδῶ, ποὺ τὸ ἔξαλλο πλῆθος οὐρλιάζει καὶ στριμώχνεται γύρω ἀπὸ τὴν ἐξέδρα μὲ τὸ Χριστό.



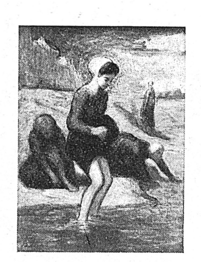
IX. ΣΚΗΝΗ ΘΕΑΤΡΟΥ (1860 — 31 × 23 έκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* —Ὑπάρχει στὴ συλλογὴ Cl. Roger - Marx ἕνα προπαρασκευαστικὸ σχέδιο γι' αὐτὸν τὸν πίνακα. Ἐδῶ ὁ Ντωμιὲ ἐκφράζει κυρίως τὸ γκροτέσκο, τὸ τραγικὸ καὶ τὸ ἀπόλυτο. Ὁ ἐξαιρετικὸς πλοῦτος ἀπὸ φῶτα καὶ σκιὲς ποὺ χρησιμοποιεῖ, ἡ ἔντονη πλαστικότητα τῶν μορφῶν του, μαρτυροῦν γιὰ τὴ λιθογραφική του πείρα.



II. ΟΙ ΜΕΤΑΝΑΣΤΕΣ (1848 - 1849 — 15 × 30 έκ.). *Παρίσι, Πετὶ Παλαί.* —Ὁ Ντωμιὲ ἔκανε πολλὰ ἔργα μ' αὐτὸ τὸ θέμα τὴν ἐποχὴ τῶν διώξεων, μετὰ τὸ κίνημα τοῦ 1848, ὅταν οἱ πιὸ ἐκτεθειμένοι ἀντίπαλοι τοῦ καθεστῶτος ἀναγκάστηκαν νὰ ἐκπατριστοῦν. Σ' αὐτὴ τὴ σπουδὴ ἡ εἰκόνα τῶν φυγάδων, ποὺ διαγράφονται καθαρὰ στὸ φωτεινὸ φόντο, ἔχει μεγάλη ἁπλότητα καὶ δύναμη.



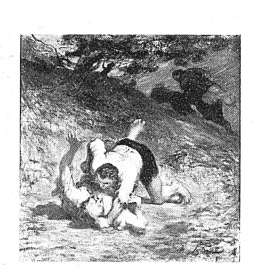
X - XI. ΤΟ ΒΑΓΟΝΙ ΤΗΣ ΤΡΙΤΗΣ ΘΕΣΕΩΣ (1862 — 67 × 93 έκ.). *Ὀττάβα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.* — Ὁ πίνακας ἔχει ἀλλάξει πολλοὺς ἰδιοκτῆτες. Ἕνα ἀντίγραφό του ὑπάρχει στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης. Ὁ Ντωμιὲ ζωγράφισε, σὲ ἀντιστοιχία, καὶ τὸ *Βαγόνι τῆς δευτέρας θέσεως*, ὅπου τὰ πρόσωπα, οἱ συνθῆκες, ἡ κοινωνικὴ τάξη διαφέρουν ριζικά.



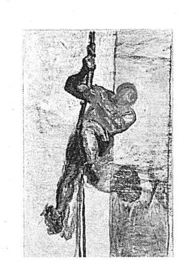
III. ΤΟ ΜΠΑΝΙΟ ΤΩΝ ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ (1855 - 1860 — 33 × 24 έκ.). *Τρουά, Καμπανία, συλλογὴ Pierre Levy.* —Ὁ Ντωμιὲ βλέπει τὰ πράγματα πολὺ διαφορετικὰ ἀπὸ τοὺς τοπιογράφους, ποὺ τοὺς ἐνδιέφεραν κυρίως οἱ γραφικὲς πλευρὲς τῆς ἐξοχῆς. Ἐδῶ ἔχει ζωγραφίσει τὸν Σηκουάνα μὲ ἀγάπη, σὰν τὸ ποτάμι τῶν φτωχῶν, μὲ τὶς ἄγονες ὄχθες του καὶ τὰ χαμόσπιτα ἐδῶ κι ἐκεῖ.



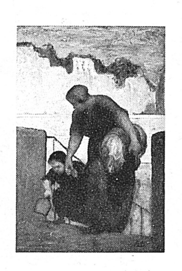
XII. ΟΙ ΠΑΙΚΤΕΣ ΤΟΥ ΣΚΑΚΙΟΥ (1863 — 24 × 32 έκ.). *Παρίσι, Πετὶ Παλαί.* — Πολλὰ ἔργα, ὅπως τὸ *Τέλος ἑνὸς Γεύματος* (1863 - 1866), οἱ *Σαλτιμπάγκοι σὲ ἀνάπαυση* κ.ἄ. παρουσιάζουν ἀνάλογο χαρακτήρα μ' αὐτὸ τὸν πίνακα. Ἡ σπουδὴ προσώπων σὲ ἐσωτερικά, καθισμένων σὲ πανδοχεῖα, καφενεῖα, σκοτεινὲς γωνιές, ἦταν ἀπὸ τὰ θέματα ποὺ ἐνδιέφεραν πολὺ τὸν Ντωμιέ.



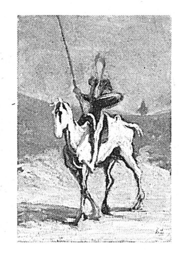
IV. Ο ΓΑΪΔΑΡΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΥΟ ΚΛΕΦΤΕΣ (1856 - 1858 — 59 × 56 έκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἐνῶ οἱ δυὸ ἀπατεῶνες παλεύουν λυσσασμένα γιὰ τὸ ζῶο, ἕνας τρίτος τὸ παίρνει καὶ φεύγει. Ἐδῶ ἔχομε χωρὶς ἄλλο ἕναν ἀλληγορικὸ ὑπαινιγμὸ γιὰ τὴν πολιτικὴ τῶν μεγάλων δυνάμεων στὴν Εὐρώπη. Ὁ πίνακας εἶναι λουσμένος στὸ ζεστὸ καὶ σχεδὸν «φωβιστικὸ» φῶς τοῦ Ντωμιέ.



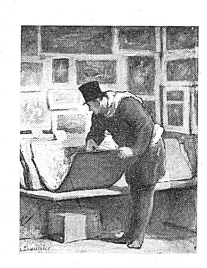
XIII. Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΜΕ ΤΟ ΣΚΟΙΝΙ (1860 - 1862 — 110 × 72 έκ.). *Βοστώνη, Μουσεῖο Τέχνης.* — Τὸν πίνακα αὐτὸν τὸν ἔχουν ὀνομάσει καὶ *Ἀπόδραση*· στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ ἕναν ἐργάτη ποὺ ἀνεβαίνει ἢ κατεβαίνει ἕνα σκοινὶ μὲ κόμπους στὴ διάρκεια τῆς ἐπισκευῆς ἑνὸς σπιτιοῦ. Τὸ θέμα λοιπὸν εἶναι ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς πόλης, ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπημένα τοῦ Ντωμιέ.



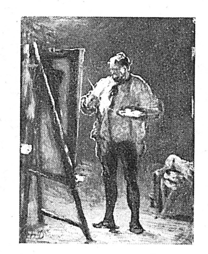
V. Η ΠΛΥΣΤΡΑ (1860 - 1862 — 49 × 33 έκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ὑπάρχουν τουλάχιστον ἑφτὰ ἀντίγραφα τοῦ ἴδιου ἔργου μὲ μικρὲς παραλλαγές. Ὁ πίνακας αὐτὸς τοῦ Λούβρου εἶναι ὁ γνωστότερος. Ἀντιπροσωπεύει μιὰ μεγάλη δημιουργικὴ στιγμὴ τοῦ καλλιτέχνη καὶ γιὰ τὴν ποιότητα τῆς ἔμπνευσης, ποὺ εἶναι δεμένη μὲ τὸ λαϊκὸ αἴσθημα, καὶ γιὰ τὶς ἐκφραστικές του λύσεις.



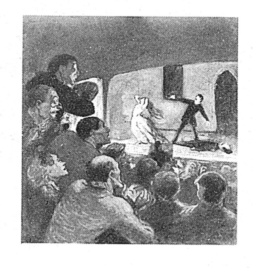
XIV - XV. Ο ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ (1868 — 46 × 32 έκ.). *Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη.* — Τὸ ἀριστούργημα τοῦ Θερβάντες ἐνέπνευσε στὸν Ντωμιὲ μερικὰ ἔξοχα ἔργα. Αὐτὸ ἐδῶ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ προπαρασκευαστικὴ σπουδὴ γιὰ τὸν πίνακα τῆς συλλογῆς Robert Treat Paine. Ὑπάρχουν ἀκόμα ἑφτὰ συνθέσεις του μὲ τὸ ἴδιο θέμα, ποὺ ἔχουν ἐκπληκτικὴ δύναμη καὶ ἐπινοητικότητα.



VI. Ο ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΣ ΜΕ ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ (1857 - 1860 — 40 × 32 έκ.). *Παρίσι, Πετὶ Παλαί.* — Ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ γνωστοὺς πίνακες τοῦ Ντωμιέ. Ὁ φιλότεχνος ἦταν ἀπὸ τοὺς ἀγαπημένους του τύπους· τὸν ἔχει παρουσιάσει πολλὲς φορὲς καὶ σὲ πίνακες καὶ σὲ λιθογραφίες. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἐδῶ ἡ στάση τοῦ προσώπου, ποὺ σκύβει καὶ ἡ σιλουέτα του διαγράφεται καθαρὰ στὸ φῶς.



XVI. Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟΝ ΠΙΝΑΚΑ ΤΟΥ (γύρω στὰ 1865 - 1868 — 32 × 25 έκ.). *Οὐάσιγκτον, Philips Memorial Gallery.* — Ἡ πηγὴ τοῦ φωτός, τοποθετημένη ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ καβαλέτο, φωτίζει τὸ κεντρικὸ πρόσωπο καὶ τονίζει ζωηρὰ τὰ περιγράμματα. Τὸ ἴδιο τὸ φῶς σχεδιάζει τὴν εἰκόνα, ἕνα φῶς ποὺ δὲν εἶναι νατουραλιστικό, παρὰ πλαστικὸ καὶ λυρικό.



VII. ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ (1856 - 1860 —97 × 89 έκ.). *Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη.* — Τὴν πρώτη ἰδέα γι' αὐτὸν τὸν πίνακα θὰ τὴν ἔδωσε χωρὶς ἄλλο στὸν Ντωμιὲ μιὰ λιθογραφία ποὺ εἶχε φτιάξει τὸ 1856. Τὸ 1864, ἀντίστροφα, ἔκανε μιὰ ἄλλη λιθογραφία ξεκινώντας ἀπὸ αὐτὸν τὸν πίνακα. Ὑπάρχει ἀκόμα ἕνα σκίτσο μὲ τὸ ἴδιο θέμα στὴ Λουκέρνη, στὴν Πινακοθήκη Τανχόυζερ.



XVII. Ο ΠΙΕΡΟΤΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΘΑΡΑ ἢ Ο ΠΙΕΡΟΤΟΣ ΠΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΑΕΙ (γύρω στὰ 1869 — 34 × 26 έκ.). *Βίντερτουρ, συλλογὴ Oscar Reinhart* — Ἄλλος ἕνας τύπος θεατρίνου. Ὁ πίνακας ἔχει τὴ δροσιὰ τοῦ σκίτσου κι ὅμως φαίνεται ἐντελῶς τελειωμένος. Οἱ κριτικοὶ βρῆκαν πὼς ὑπάρχει σ' αὐτόν, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τῆς ἴδιας ἐποχῆς, ἔντονη ἡ ἐπιρροὴ τοῦ Φραγκονάρ.








IV



V


Daumier



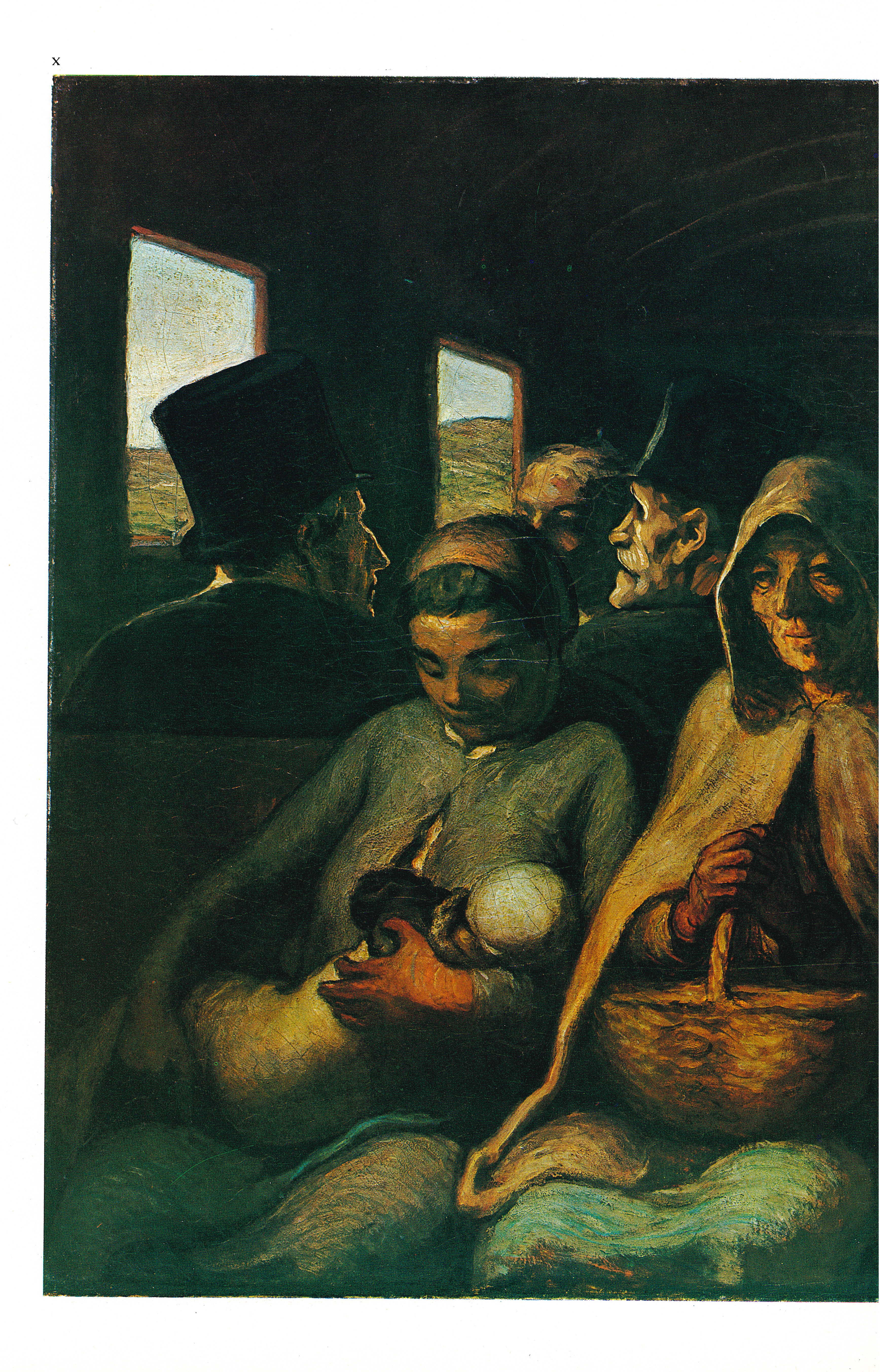
VII

VIII





X




h. Daumier



XII

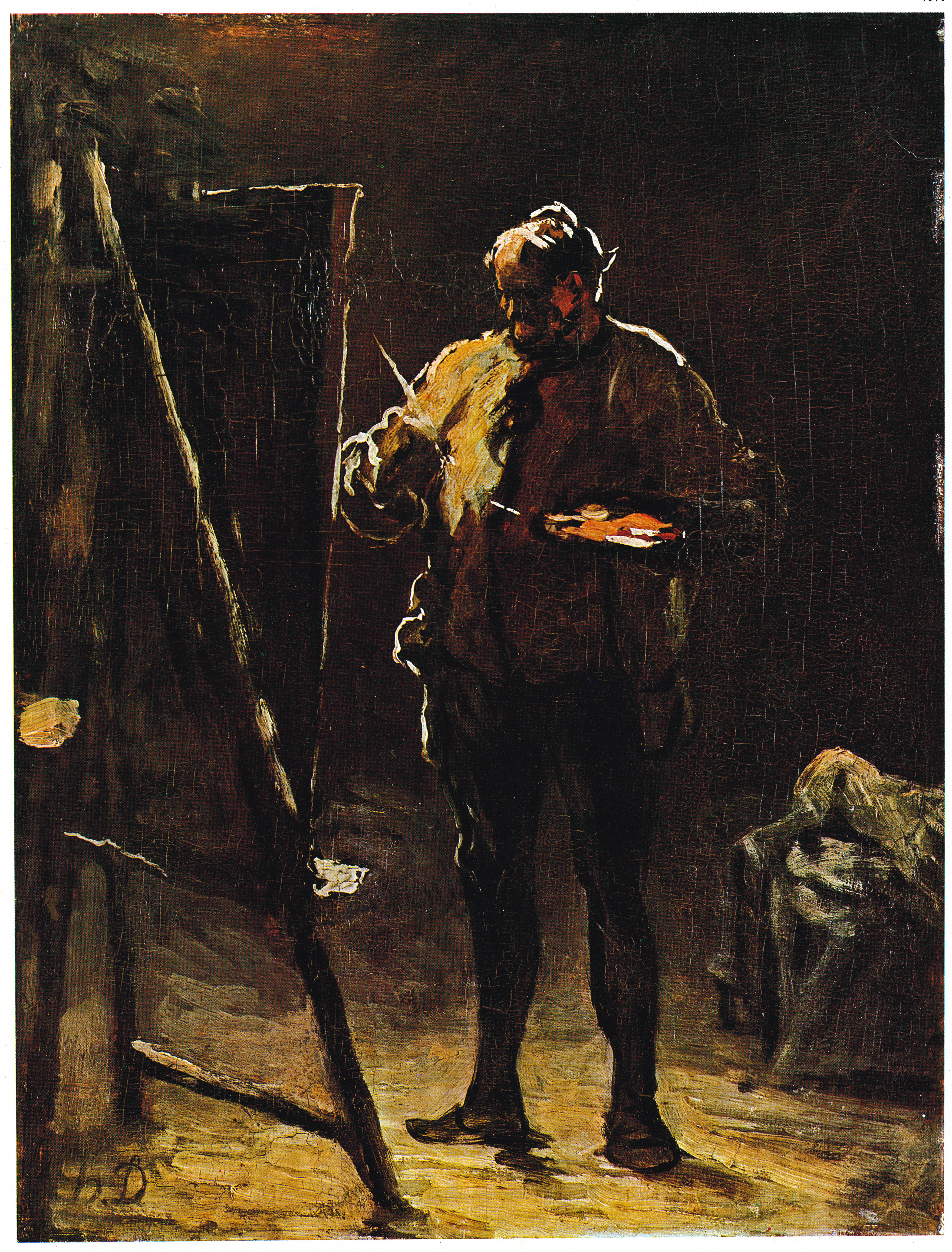


XIII







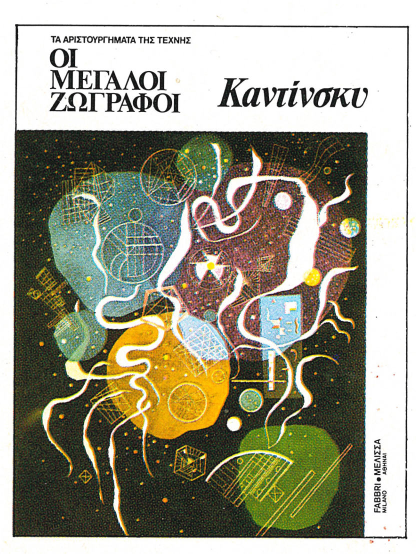


ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ - Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν ξανατυπώθηκαν καὶ κυκλοφοροῦν.
Ζητῆστε ἀπὸ τὸν ἐφημεριδοπώλη σας νὰ σᾶς προμηθεύση τὰ τυχὸν ἐλλείποντα τεύχη τῶν ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ - Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουὰ 5. Γκωγκὲν 6. Ἔνγκρ 7. Μανὲ 8. Μονὲ 9. Ντεγκὰ 10. Σεζὰν 11. Ρουσσὼ 12. Σερὰ 13. Ἔνσορ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	**Ρέμπραντ**
Μαντένια	**Γκόγια**
Μποττιτσέλλι	**Νταβὶντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Ντελακρουὰ**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Ντωμιὲ**
Ντύρερ	**Βὰν Γκὸγκ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ρούμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. **Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση**
2. **Ἀναγέννηση**
3. **Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο**
4. **Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ**
5. **Εἰκοστὸς Αἰώνας**
6. **Ἕλληνες Ζωγράφοι**

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνικὴ καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας τὰ τεύχη 1 - 15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο, ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150, δηλ. δρχ. 120 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας, καὶ δρχ. 30 γιὰ τὴν ἀξία τῶν περιεχομένων, τῶν εὑρετηρίων καὶ τῶν 15 ἐγχρώμων εἰκόνων τῶν ἐξωφύλλων, ποὺ ξανατυπώσαμε καὶ τοποθετήσαμε στὸν τόμο.

3. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίση ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

4. Παρακαλοῦμε νὰ προμηθευθῆτε τὰ ἐλλείποντα τεύχη διότι μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου θὰ πωλοῦνται πρὸς 60 δρχ. τὸ ἕνα.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος - βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῆ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῷ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήση τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!